Rok II. Lwów — Warszawa, 27. Grudnia 1919. Nr. 6.

GAZETA MUZYCZNA

WYCHODZI DWA RAZY W MIESIĄCU.

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
G. SEYFARTHA MAGAZYN NUT
LWÓW, AKADEMICKA L. 6.

CENA PRENUMERATY
wraz z przesyłką pocztową:

Rocznie:	K	80·—	Marek	48·—
Półrocznie:	K	40·—	Marek	24·—
Kwartalnie:	K	20·	Marek	12·—

MOMENT ETYCZNY

w muzyce Beethovena.

Wiadoma to rzecz, iż poglądy na twórczość artystyczną i piękno zmieniają się z biegiem czasu nieustannie i kiedy dawniej uważano za rzecz niezbędną łączenie szlachetnych celów moralnych z rozrywką i przyjemnością, to dziś wystrzega się każdy kojarzyć morał z utworem artystycznym, pojęcia estetyczne z etycznemi, słowem: dobro z pięknem. Tem mniej przychodzi na myśl dziś komu wymagać od artysty indywidualnej nieskazitelności charakteru, jak go sobie kiedyś przed laty chyba młode panienki wyobrażały. Dzisiejszemu artyście świat pozwala na bardzo wiele, uważając go za istotę, którą talent tłómaczy z wszystkiego. Nie żąda się od niego ani hartu duszy, ani logiki w postępowaniu, wolno mu nie krępować się niczem w twórczości ani w życiu: zasadą, obowiązkiem i celem, prócz chyba zewnętrznie przez zawód nałożonego nań obowiązku osiągnięcia w sztuce twórczej czy też wykonawczej: wiedzy, wprawy, biegłości, siły, powodzenia i stanowiska. Każdą chimerę jego życia staramy się wyrozumieć, na każdy ciemny punkt zamknąć oczy, nawet każdy występek uniewinnić, pod warunkiem, że ten artysta podaje nam sztukę według naszego smaku.

Wpływu istoty moralnej na twórczość nie poddajemy wcale rozwadze, dlatego z pewnością, że doniosłości tego wpływu nie oceniamy należycie. Natomiast wymagania stawiane artyście pod względem intelektu znacznie w ciągu wieku wzrosły: artysta dzisiejszy w porównaniu ze swym kolegą muzykiem z przed stu lat, to zupełnie odmienne typy; horyzonty umysłowe jego są znacznie szersze, obejmują nieraz wielkie obszary wiedzy poza zawodową, uspołecznił się przytem, gdyż jako jednostkę wysokiej kultury umysłowej i estetycznej wciągnęło go społeczeństwo w swe koła — przestał też być istotą odrębną i wyjątkową w tym stopniu co dawniej. Ale dobro jako czynnik twórczości, działający obok poczucia piękna, zanikło w nim. Postacie Palestriny, Scarlattiego, I. S. Bacha, nabrały w naszych oczach czegoś pokrewnego z kanonizowanymi przez kościół świętymi; wierzymy, że ich przeszłość wydała, lecz nie wierzymy, ażeby się mogli w teraźniejszości pojawić. Dziwnie też brzmi w uszach naszych głos znakomitego pedagoga dzisiejszego, twórcy paryskiej Schola cantorum, gdy woła w swym kursie kompozycji o „wiarę, nadzieję i miłość“, które to cnoty zdaniem jego tak są niezbędne kompozytorowi, jak wszelka wiedza muzyczna. Byłożby tak istotnie? Bo nam wygląda ten d' Indy ze swojem nawoływaniem, na mnicha średniowiecznego, i lada

chwila, wychowanek jakiś Nietschego i Ryszarda Straussa, rzuci mu z przekąsem pytanie, czy nie należałoby może jeszcze powrócić do predylekcji dla trzyćwierciowego taktu, gdyż zdaniem biskupa Filipa de Vitry z XII. stulecia, takt ten pochodzi od św. Trójcy, źródła najwyższej doskonałości...

A jednak nad tą sprawą nie można przechodzić milcząco. Świat nowoczesny bankrutuje: okazało się, iż w ogólnej życiowej kulturze, obejmującej wiedzę i piękno, brak — kultury etycznej. Wyrzucaliśmy dobro z form zewnętrznych, z obyczajów, ze sztuki, tak że w końcu ulotniło się ono zupełnie. A muzyka, to najsubtelniejsze zwierciadło ruchu odbija ten brak dokładnie. I dopiero teraz, gdy z nami źle, poczucie tego braku zaczyna napowrót wyrastać gdzieś z ukrycia, bo w głębinach duszy na dnie zachowało się niewątpliwie. I nie co innego jak to właśnie poczucie sprawia, iż mimo kruche etyczne podstawy Ryszarda Wagnera i wyrafinowaną przewrotność Ryszarda Straussa, dwóch w epoce poromantycznej, zdaniem wielu, najgenialniejszych muzyków po Beethovenie, tenże Beethoven utrzymuje się ciągle na swojem najwyższem stanowisku w sztuce, którego mu dotąd nikt z najśmielszych nie zaprzeczył. Poczucie to, również sprawią, że dla wysokiej moralnej wartości twórcy IX. symfonji mamy uwielbienie, którego nie zagłuszył dotąd krzyk dysonansów nowoczesnych i nie stłumiła bezmierna dynamika dźwiękowa. Mocarza tonów większego nad Beethovena sztuka dzisiejsza nie posiada, rzecz to wyznawana ogólnie. I nie stoi tej wierze na przeszkodzie ani wielkość jego serca, ani surowość i wzniosłość zasad, któremi się w życiu i twórczości swej kierował, ani czystość charakteru przy wielkiej jego mocy, jakiej drugiego przykładu dzieje sztuki nam nie podają. A jakkolwiek środki nowoczesnej muzyki są znacznie bogatsze, niż były temu lat sto, to przecież ten Beethoven nie uronił nic z potęgi olbrzyma i stoi na niebotycznej wyżynie, w całym majestacie prostych linij swoich tematów, spiżu swojej harmonji i męskiej, wspaniałej powagi kształtów symfonicznych.

Spoglądając ku tej podziśdzień przez nikogo nie osiągniętej wyżynie, nie możemy przypisywać mocy jego utworów i ogromu pracy twórczej, tylko wysokiemu uzdolnieniu muzycznemu, chociażbyśmy je nawet mieli nazwać wyjątkowem, zjawiskowem. Bo naprzód istniały, jak dzieje sztuki wykazują, uzdolnienia muzyczne bardziej wyjątkowe, prawdziwe fenomena jak Bach i Mozart, a nawet Mendelssohn, Liszt i inni. A następnie, wiadomo, iż Beethoven z łatwością nie tworzył; przeciwnie, mozoł był chlebem codziennym jego pracy, jakkolwiek światłość wielkiego ducha rozjaśniała drogi jej nieustannie. Czemże jednak innem była ona wobec tego, jeżeli nie wykonywaniem twardej służby u ideału? Tej służby, którą zacytowany już poprzednio idealista-pedagog uważa za obowiązek artysty i zalicza do zakresu nadmienionych trzech cnót. I czemże była innem, jeżeli nie w i a r ą zniewalającą do poznania, a tem samem do wznoszenia się po szczeblach istnienia ku najwyższej Istocie; jeżeli nie n a d z i e j ą uczącą wyżej cenić przyszłość niż teraźniejszość i składać w dziełach podatek na rzecz późniejszych pokoleń; jeżeli nie m i ł o ś c i ą, nakazującą artyście kochać swój cel; bo miłość jest jedyną podstawą tworzenia, ona — wielka, boska, ogarniająca współczuciem świat cały?..

A więc nie same zdolności, nie wiedza tylko i biegłość mistrzowska, nie nawet wyobraźnia artystyczna i popęd twórczy, dawały początek Beethovena dziełom; lecz ten najwyższy idealizm wykwitający z głębin jego serca i umysłu — wiara w potęgę Dobra!

Jednym z najpiękniejszych dokumentów tej wiary Beethovena jest niezaprzeczenie słynny jego testament Heiligenstadtski. Gdyby się nawet nie znało szczegółów życia mistrza, to sam ten testament wystarczyłby, aby poznać serce, które w dniach rozpaczy spowodowanej nieszczęściem osobistem, wydało ten przejmujący krzyk żalu sądem niesłusznym wywołanego. „Boże, wszak patrzysz w głąb duszy — mówią tam usta, co nigdy nie splamiły się kłamstwem — znasz ją i wiesz, że w niej jedynie miłość do ludzi i cześć dla dobra mieszkają. A wy, ludzie, jeżeli kiedyś czytać te słowa będziecie, pomyślcie, iż byłem przez was skrzywdzony, bo wbrew wszystkim przeszkodom przez naturę mi stawianym, czyniłem wszystko, co było w mej mocy aby być godnym imienia Artysty i Człowieka!"...

Jeszcze silniejszym, pomnikowym dowodem stwierdzającym wysokie pojęcia moralne i etyczne Beethovena, pozostanie na wieki jedyna opera jego: „Fidelio". Opera?.. Tak, z nazwy i formy czysto zewnętrznie branej — niewątpliwie, ale w gruncie rzeczy dzieło muzy-

czne, z którem ta konwencjonalna nazwa mało ma wspólności. Bo „Fidelio“ jest raczej apoteozą wierności i miłości, wypowiedzianą językiem dźwięków, jest raczej emanacją najtajniejszych pragnień wielkiego twórcy, wcieleniem jego najgórniejszego ideału skoncentrowanem tak dalece w formach muzycznych, iż wszystko, co w tej „operze“ jest teatrem: figury, akcja, tekst, dialogi, stoi daleko poza niemi i wydaje się tylko niezbędnym stafażem, bez którego urzeczywistnienie ideału nie byłoby możliwe.

Rzeczą niemniej charakterystyczną jest to, że Beethoven w swem wzniosłem pojmowaniu zadań i celów sztuki, nie uznawał współczesnego teatru (dzisiejszy tem mniej łaski znalazłby w oczach jego), któremu zarzucał zbytek swobody, poprostu rozwiązłość. Mozartowi nie chciał nigdy przebaczyć, że mógł się zniżyć do przedmiotów tak niecnych jak „Don Juan“ lub „Wesele Figara“, w których miłość przedstawiono lekkomyślnie, płytko i gorsząco. Czując zaś w sobie ogromne zasoby sił twórczych, chciał raz przemówić sam językiem dramatycznym silnie i gorąco, aby na deski teatru wprowadzić pierwiastek dobra, nie w postaci konwencjonalnego morału na końcu sztuki, godzącego „przyjemne z pożytecznem“ po całowieczorowej pustocie, lecz w postaci całkowitej koncepcji muzyczno-dramatycznej wzruszającej słuchacza do głębi.

Poszukiwania tekstu trwały długo. Mistrz zwracał się myślą do bohaterów starożytności i do wielu szczytnych dzieł współczesnej sobie literatury, najżywiej go zajmowała idea „wiernej miłości“ tego — zdaniem R. Wagnera — naczelnego dogmatu życiowego Beethovena. W jednej z dawniejszych prac niemieckich o Beethovenie czytałem (autora nie mogę sobie przypomnieć) iż zastanawiał się również i nad miłością Zygmunta Augusta do Barbary Radziwiłłówny*). Poszukiwania te włożyły mu w końcu do ręki francuskie libretto „L'amour conjugal“, i chociaż mistrz zdawał sobie niewątpliwie sprawę z tego, że dostarczony tekst nie stoi na wysokości dzieła literackiego i nie jest dramatem wielkiego stylu, tylko raczej robotą dla użytku scenicznego, to przecież postanowił napisać muzykę do tegoż libretta dlań przetłómaczonego, przeświadczony z góry, że muzyka stanie się tu wszystkiem i przemówi za poetę, za wiersz, za wyrazy i akcję, i że w niej zmieści się dramat wraz z umiłowaną ideą. Usposobiła go zaś do tego ta okoliczność, iż przedmiot odpowiadał życzeniom i zamysłom jego, jako wolny od wszelkich marności spektaklowych: baletu, błyskotek zewnętrznych, intryg miłosnych i wszelakiej frywolności. Sama powaga aktu poświęcenia się żony, wybawiającej męża z rąk niewoli i śmierci, wystarczała mu całkowicie.

Nie jest celem szkicu tego rozbiór „Fidelia“. Jakie znaczenie ma wielkie to a jedyne dzieło sceniczne Beethovena wiemy wszyscy. Może być, że raczej należałoby je do rzędu oratorjów zaliczyć, a może do rzędu utworów symfonicznych. Może być nawet, że ze strony twórcy zaszła tu jakaś omyłka ze względu na scenę i na publiczność, tę po wszystkie czasy tłumną masę, żądną właśnie spektaklu. Ale fakt to niezaprzeczony, że nam dał we „Fidelio“ muzykę wielkiej siły, wielkiej powagi i wielkiego stylu; że na deskach sceny stanął z całą prostotą i naiwnością swojego wielkiego serca i przyniósł nam to, w co sam wierzył i co sam ukochał — c z y s t o ś ć duszy; i że wyspiewał w niej hymn swój na cześć Dobra.

Pierwiastek etyczny występujący w tem dziele Beethovena niebyłby trudny do odnalezienia w całym szeregu dzieł innych. Nie leży to jednak w granicach szkicu rzuconego pod wpływem wprowadzenia „Fidelia“ na scenę polską (w Warszawie dnia 10. listopada 1919). Zdaję też sobie dokładnie sprawę, z czem pozostaję dłużny wobec czytelnika. Niewątpliwie bowiem, nasuną mu się dwie uwagi: jedna, odnosząca się do kwestji, w jakim stosunku znajdują się zasady Beethovena do szczegółów jego muzyki t. j. do form zewnętrznych, zapomocą których nadał on wyraz swoim intencjom; a druga ogólniejsza, dająca odpowiedź na pytanie, czy, i o ile muzyka może stać się wyrazem tego rodzaju intencyj. Obydwie kwestje prowadzą nas na pole bardzo szerokie, którego zmierzyć i zbadać jednym krokiem i jednym rzutem oka nie można. Pozostawiając je zatem nierozwiązane, mogę się oprzeć jednakże na czynniku w muzyce conajmniej tak nieomylnym jak badanie, a tym jest wrażenie, zarówno w znaczeniu dodatniem jak i negatywnem.

Wrażenie — a mówię tu o muzyce, o ile ją sobie wyobrazić można, w oderwaniu od tekstu — jest nieustannie podniosłe, i nie daje

*) Thayer, główny biograf Beethovena nie wspomina o tem.

się odczuwać bez odpowiedniego usposobienia słuchacza. Dlatego też wobec niezakwestjonowanej doskonałości tworu artystycznego, zarówno wrażenie jak i brak tegoż, świadczą o jednem i tem samem. Słuchacz, któryby nie odczuł całej głębokości sceny więźniów w II. odsłonie „Fidelia“ nie ma co robić na przedstawieniu i lepiej uczyni, opuszczając je w czas. Ten natomiast, co już w pierwszym duecie i kwartecie zrozumiał całą powagę i czystość stylu, objawiającą się nawet w ustępach opery humorystycznych, lżejszych, lub tylko potocznych, okaże się z pewnością łatwym do wzruszenia, wobec scen większej doniosłości i siły.

Ale bez odczuwania tej strony głęboko moralnej, do Beethovena w ogóle zbliżać się nie wolno. *St. Niewiadomski.*

L. BINENTAL.

ŻYWE MUZEUM MUZYCZNE.

I.

Często zadawałem sobie pytanie, czemu ogół więcej interesuje się przeszłością sztuki plastycznej niż muzycznej. Widzimy na całym świecie mnóstwo osób, zwiedzających kościoły gotyckie i pałace epoki renesansu, zachwycających się po muzeach malarstwem średniowiecza, odrodzenia, wieku XVII. i XVIII., ceramiką grecką, włoską lub perską, rzeźbą grecką czy egipską, widzimy oglądających stare brokaty lub meble Ludwików, sztychy i miniatury, cyzelerską robotę stuleci ubiegłych, medale włoskie renesansu, czy to miniatury iluminowane francuskie lub flamandzkie. Rzadszem o wiele zjawiskiem u szerszych mas jest chęć zaznajomienia się z dawnemi arcydziełami muzycznemi. A czyżby wartość dzieł plastycznych była większa od wartości spuścizny artystycznej mistrzów tonu? Czyżby w ich dziełach nie było wielkiego natchnienia; czy w dziedzinie twórczości muzycznych niema ekwiwalentów mogących zapomocą kombinacji tonów, melodji i rytmu poruszyć równie głęboko naszą zdolność odczucia piękna, jak rzeźba Fidjasza, fresk Fra Angelica, rysunek Leonarda da Vinci, sztych Dürera, obraz Mantegui lub postać madonny średniowiecznej z drzewa? Czy niema w dawnej muzyce nic takiego, co mogłoby nas wprowadzić w ekstazę mistyczną, wlać w nas to ukojenie i spokój ducha, jakie nam daje światło kościołów gotyckich spływające z kolorowych witraży; czyżby muzyka minionej epoki nie zapisała się złotemi zgłoskami w historji sztuki?

Prawdą jest, że nie w tym samym momencie historycznym przejawiają się wszystkie sztuki z jednakową mocą, z tą samą niezłomną wolą uwiecznienia się; nie wszystkie osiągają jednocześnie apogeum swego rozwoju. Zapewne, sztuka plastyczna wieku XIV. stoi wyżej od muzyki tego wieku, to samo da się powiedzieć o stuleciu XV. i XVI., lecz później linje, po których rozwój sztuk kroczy, idą równolegle, a już bezsprzecznie Bach i Händel nie mają sobie równych przedstawicieli plastyki z wieku XVIII.

Posłuchajmy dzieł mistrzów należących do dawnych szkół muzycznych: Niderlandzkiej, Rzymskiej, Neapolitańskiej, Weneckiej i i., posłuchajmy wirginalistów angielskich, kompozytorów niemieckich i francuskich, przedstawicieli muzyki oratoryjnej, operowej, instrumentalnej, posłuchajmy mszy Palestriny, motetów Vittorii, madrygałów i oper Monteverdego, utworów Josquina de Pres, Orlanda di Lasso, Claude le Jeuna, Cacciniego, Caldary Frescobaldego, Couperina, Lully'ego, Rameau, Schütza, Mattesona, Kuhnaua, Dittersdorfa, obu Gabriellich, obu Scarlattich i Corellego, anglików Byrda, Gibbonsa i Purcella, wreszcie Handla i Bacha — a staniemy wobec nieprzeniknionej tajemnicy ducha, który się przejawia z tą samą mocą i potęgą ekspresji we wszystkich sztukach. Wszyscy ci mistrzowie godni są tego, by nie byli wyłączną tylko własnością muzykologów, godni są by okurzano ich dzieła z pyłu wiekowego i przywoływano do życia, aby nas wzruszali potęgą swojej harmonji i swego kontrapunktu, swem szczerem natchnieniem, prostotą z jaką wyrażają gamę całą uczuć ludzkich, otrzymując zapomocą prymitywnych środków niebywałą siłę kolorytu.

Gdzież więc szukać przyczyny tej obojętności, z jaką ludzie odnoszą się do dawnej muzyki? Tłómaczę to sobie przedewszystkiem różnicą zachodzącą pomiędzy istotą sztuki plastycznej i muzycznej. Plastyka przejawia się w przestrzeni, istnieje realnie, ujęta w formę, której całość jesteśmy zdolni ogarnąć odrazu. Muzyka przejawia się w czasie: wraz z umilknięciem ostatniego dźwięku utwór muzyczny przestaje istnieć realnie. Gdy słuchamy utworu muzycznego, poznawanie nasze przechodzi przez proces syntezy: z cząstek, a więc z mo-

tywów, idei, zdań, okresów stwarzamy sobie w myśli całość. Ludzie, nie posiadający wybitnych zdolności muzycznych muszą wielokrotnie słuchać tego samego utworu, by zachować go w pamięci, stąd poznawanie kompozycyj muzycznych wymaga więcej wytrwałości od miłośników sztuki niż poznawanie dzieł plastycznych. Analfabetyzm w stosunku do muzyki dawnych epok ma również swe źródło w braku czynników szerzących zamiłowanie do dawnych arcydzieł. Otóż idzie mi tu przedewszystkiem o artystów zamiłowanych w starej muzyce, którzyby rozumieli, że nietylko dzieła współczesne lub doby wczorajszej mają być wielkiemi, że tylko kształty zewnętrzne przechodzą pewne transformacje, piękno jednak wewnętrzne we wszystkich arcydziełach przejawia się z jednakową mocą. Szłoby więc głównie o tych, którzy staliby się czynnikiem artystyczno-pedagogicznym i kształcili czynnik bierny — publiczność, światłą i zamiłowaną w muzyce przeszłości, aby powstać mogło, że się tak wyrażę żywe muzeum muzyczne.

Od niedawna dopiero ruch w celu zaznajamiania się z dziełami dawnych mistrzów przybrał formę realną. We wszystkich kulturalnych środowiskach zamiłowani w dawnej epoce artyści wespół z muzykologami tworzą stowarzyszenia, które mają na celu gruntowne zapoznawanie szerszych mas ze starodawną muzyką. Widzimy w Niemczech, Anglji, Francji i innych krajach związki chorałowe: Bachowskie, Handlowskie, Purcellowskie itp. Działalność tych związków daje wyniki wspaniałe, nietylko pod względem artystycznym, lecz i pedagogicznym.

W Paryżu naprzykład, Charles Bordes uczeń Cezarego Francka, zapalony miłośnik dawnej muzyki, tworzy w końcu ubiegłego stulecia związek śpiewaków Św. Gerwazego, który wykonywa najpiękniejsze dzieła mistrzów polyfonji wokalnej, a więc daje kolejno dzieła: Orlanda di Lasso, Vittorii, Lotti'ego, Carissimi'ego, Palestriny itd. słowem, odtwarza repertuar kaplicy sykstyńskiej. Bordes, ufny, że pracuje dla dobrej sprawy, nakreśla swej działalności jak najszersze kręgi, zakłada miesięcznik p. t. „Tribune de St. Gervais" potem wespół ze znakomitym organistą Aleksandrem Guillemant i z Wincentem d'Indy otwiera słynną szkołę muzyczną „Schola cantorum", w której co kilka tygodni rozbrzmiewają na koncertach największe arcydzieła od Claudia Monteverdi'ego aż po Missę Solemnis Beethovena.

My niestety, nie posiadamy żadnego związku tego rodzaju, a są nam potrzebne, aby wespół z największymi twórcami Zachodu powołać do życia Gomółkę, Leopolitę, Wacława z Szamotuł, Szadeka, Zieleńskiego i innych. I właśnie dziś byłaby pora najlepsza do tego, aby pomyśleć o zakładaniu „Żywych muzeów muzycznych"; gdy bowiem raz przerwana działalność dawnych towarzystw trudną jest nieraz do podjęcia na nowo, to tworzenie grup śpiewaków i instrumentalistów chociażby niewielkich, pod nowem hasłem odrodzenia dawnej muzyki polskiej, może przecież znalazłoby oddźwięk w duszy naszych miłośników sztuki.

Z OPERY LWOWSKIEJ.

Lwowski sezon operowy rozpoczął się tym razem z znacznem opóźnieniem, bo dopiero z końcem października. Na początek wystawiono Moniuszki „Straszny Dwór" w znanej dawnej obsadzie z pp. Argasińską-Choynowską i Hodakowską oraz Łowczyńskim, Niżankowskim i Okońskim w głównych partjach. Przedstawienie widocznie było starannie przygotowane; rytmika, dynamika i tonalna treść muzyczna nie wykazywały braków, a całość tchnęła polotem artystycznym. Widać było w tem wszystkiem ambicję kapelmistrza p. Bronisława Wolfstahla, który po dłuższej przerwie znowu zasiadł przy pulpicie dyrygenta.

Zupełnie inaczej wypadło drugie przedstawienie. Verdiego „Rigoletto" wymaga innych śpiewaków, niżeli ci, których nasza scena dzisiaj posiada. Z wyjątkiem bowiem p. Argasińskiej, która jedyna stanęła na wysokości artystycznej, nikt z wykonawców nie odpowiedział wymaganiom kompozytora, a więc ani p. Łowczyński w roli Księcia, ani p. Kiersnowski w partji Rigoletta, do której nie posiada niezbędnej świeżości głosu, ani wybitniejszych zalet aktorskich. Obsady ról ważniejszych siłami z operetki powinno się na przyszłość zaniechać. Na większych scenach partje drugorzędne śpiewają częstokroć artyści wybitniejsi, aby tylko przyczynić się do utrzymania ogólnego poziomu artystycznego. — Bez porównania lepiej wypadło przedstawienie „Opowieści Hoffmana" Offenbacha; tu każdą partję powierzono odpowiednim siłom, tak, że całość dawała nawet bardzo wymagającemu słucha-

zowi całkowite zadowolenie artystyczne. P. Bandrowska w potrójnej roli (Olimpia, Giulieta, Antonja) potrafiła rozwinąć wszystkie zalety swego talentu a pięknym głosem, zupełnem opanowaniem strony muzycznej i szczerością gry umiała sobie pozyskać ogólne uznanie. P. Łowczyński również dał całość artystycznie zaokrągloną, posługując się dużą rutyną i wybitną muzykalnością. Do najdrobniejszych szczegółów scenicznie wykończoną postać daje p. Okoński zwłaszcza jako Dapertutto; charakteryzacja, kostjum i mimika starannie obmyślane, opanowanie strony muzycznej zupełne; oto zalety sprawiające, iż słuchacz mimowolnie ulega złudzeniu, które artysta wywołać pragnie. Całemu przedstawieniu „Opowieści" kapelmistrz p. Lehrer umiał nadać należytą oprawę muzyczną.

W Leoncavalla „Pajacach" p. Argasińska-Choynowska (Nedda) dała całość wysoce artystycznie obmyślaną i do drobniejszych szczegółów konsekwentnie przeprowadzoną. Czystość intonacji, myzykalność w frazowaniu, a przedewszystkiem piękne brzmienie metalicznego głosu składają się na ogólne wrażenie. Interesująco pod względem aktorskim pojmuje p. Okoński partję Tonia, bo jako człowieka umysłowo upośledzonego. (W podobny sposób pojmował partję Tonia sławny Bakłanow); ujęcie zaś roli z tego punktu widzenia jest w każdym razie ciekawe, nie szablonowe. Głosowo p. Okoński był świetnie dysponowany. P. Ignacy Mann jako Canio rozwija swój przepiękny głos z zupełną swobodą i potrafi sobie nim zdobyć słuchacza, o ile tenże zalety głosowe stawia znacznie ponad aktorskie. — W „Rycerkości wieśniaczej" wcale korzystnie przedstawił się głos tenorowy p. Gajeka jako Turidu. Sympatyczny organ, pełna i dźwięczna średnica i staranność w opracowaniu roli, oto znów jego walory. W tejże „Cavalerji" Santuzzę śpiewała p. Korolewicz-Waydowa, po dłuższej przerwie wracająca na naszą scenę. Partja ta zdaje się nie we wszystkiem odpowiadać jej warunkom scenicznym; akcenty dramatyczne, w które ta rola obfituje, nie dały artystce sposobności do swobodnego rozwinięcia swego pięknego głosu, a że to słuszna uwaga, mieliśmy dowód w „Tosce", gdzie szeroka kantylena pozwala artystce swobodnie głos rozwinąć, na którym ząb czasu jeszcze żadnych nie pozostawił śladów. Pod względem aktorskim p. Waydowa nigdy nie była wybitną, lecz metaliczny dźwięk jej sopranu i sztuka oddechu dopuszczająca łatwość wyspiewania najdłuższych nawet fraz muzycznych, znamionują dostatecznie wielką artystkę, jaką p. Korolewicz-Waydowa była, jest i będzie.

Do bardzo starannie przygotowanych przedstawień zaliczyć należy wznowienie „Aidy". Obsada ról trafna, chóry i zespoły dobrze wystudjowane, w czem głównie zasługa p. Wolfsthala. Wystawa wcale pokaźna, reżyserja obmyślana starannie. P. Korolewicz-Waydowa wprawdzie w zespołach szwankowała co do intonacji, lecz za to w ustępach solowych (a jest ich w tej operze bardzo wiele) zachwycała pięknością głosu, trafnem odczuciem i zrozumieniem muzyki. Godnym jej partnerem był p. Woliński, którego debiut w partji Radamesa wypadł jak najkorzystniej. Głos dobrze ustawiony, o metalicznym dźwięku, znacznej sile i barwie wybitnie tenorowej, tak w górnej pozycyi jak i średnicy, — oto zalety artystyczne, które można jeszcze znacznie rozwinąć. W małej roli posłańca debiutował pomyślnie p. Wikliński. Pani Green śpiewała Amneris z powodzeniem, zwłaszcza scenę w szóstej odsłonie. P. Horner jako Ramfis wykazał piękny materjał basowy, który jednak w zespole okazał się niewystarczającym. Jak zawsze doskonałym w masce i grze aktorskiej był p. Okoński (Amonastro). Świetnie głosowo dysponowany w wielkim duecie nad Nilem zainteresował wszystkich i zasłużył na uznanie całkowite.

Grd.

UTWORY
nadesłane do oceny.

Józef Rosenstock. Sonata na fortepian op. 3. wydana w Universal Edition.

Krakowianin p. Józef Rosenstock należy do rzędu najmłodszych pianistów polskich. Wyszedł niedawno ze szkoły I. Lalewicza. Sonata jego jakkolwiek nosi cyfrę 3-go opusu, jest dotąd jedynem dziełem roznoszącem szerzej nazwisko kompozytora przedtem nieznanego. Wyszła w edycji światowej, co ją bezsprzecznie w dobrem świetle stawia. Składa się z trzech części utrzymanych nie na jednakim stopniu inwencji, lecz w jednakiem napięciu pianistyczności, będącej zdecydowaną na pewne zaletą utworu.

Najlepszą jest bezsprzecznie część pierwsza Sonaty. Kompozytor należy do zwolenni-

ków tonalności, przeprowadza raz obraną tonację wraz z jej pokrewnemi w sposób wymagany przez dawne zasady formy; nowoczesność zaś swą wypowiada traktowaniem dysonansu, w czem jednakże umie utrzymać i zdrową logikę i należytą miarę. Za najmniej szczęśliwą uważać można ostatnią część. Druga brzmi niby romans lub nawet nokturn, miękko i powabnie, może więc niezupełnie w sonatowym stylu, daje się jednak zagrać wdzięcznie i znajdzie z pewnością wielu zwolenników. Trudności techniczne sonaty znaczne, nie wykraczają poza granice wykonalności.

st. n.

K. Szymanowski. III-me Sonate op. 36. Piano solo Universal-Edition.

Jeszcze niedawno jeden z krakowskich krytyków, gorący, bezwzględny wyznawca K. Szymanowskiego, dawał się z tem słyszeć, że młody ten a płodny kompozytor na pewne wstąpił na drogę umiarkowania, i że spostrzegłszy, iż w swym modernistycznym biegu wziął rozpęd za wielki, zawraca obecnie ku formom muzycznym mniej jaskrawo odbijającym od form dawniejszych.

Sonata leżąca przed nami, najnowszy utwór K. Szymanowskiego, wcale o tem nie świadczy. Zupełnie przeciwnie nawet, wskazuje niezbicie, że kompozytor jeszcze dalej poszedł pod każdym względem, to znaczy, że wziął całkowicie rozbrat z tonalnością, że buduje współdźwięki niemające nic wspólnego z harmonjami normalnemi, albo też zawierające conajwyżej ślad tylko pewien dawniejszego systemu akordowego, że daje tylko pewne urywki, pewne przebłyski melodji, podobnie jak i formę całości rozluźnia całkowicie zrywając wszelkie więzy narzucone przez dawny sposób myślenia.

Sonatę swoją notuje Szymanowski bez jakichkolwiek znaków przykluczowych, na pozór więc w C-dur, przez cały jednak czas trwania tej muzyki, ucho ani razu nie zdoła odróżnić zdeklarowanej jakiejś tonacji, dopiero końcowa fuga tem się zaznacza, iż zaczyna ją nuta e poprzedzona gamą e-dur i kończy nuta e; a że charakterystycznym momentem tematu fugi są nadto dwie czyste kwarty: fis, h, e; przeto ma się wrażenie tonacji e-dur, więcej jednak optyczne niż akustyczne, bo już szósta z rzędu nuta tematu (ais) obala ją w zupełności, nie pozwalając później ani razu na jakieś tonalnie jasne wypowiedzenie się, mimo, że pierwsza odpowiedź tematu jest zrobiona prawidłowo. Szymanowski zdaje się nawet zupełnie rozmyślnie unikać momentów tonalnie jasnych, i jest w tem równie konsekwentnym, jak w harmonji, nie przynoszącej ani razu trójgłosu wielkiego lub małego, chyba że pojawi się on w towarzystwie jakiejś nuty dysonującej, lub kilka razy w ciągu Sonaty jako przewrót kwartsekstowy, oczywiście w sąsiedztwie dwu akordów zupełnie dysonujących i atonalnych. Szeregi kwint, kwart, sekund i septym są, rzecz prosta, chlebem powszednim u Szymanowskiego w fazie obecnej. Co do formy, to jest ona stosunkowo uszanowana, ale w pewnych tylko ze względu na przyjęty system granicach, to znaczy, że podobnie jak motywy przez naśladowanie lub powtarzanie dosłowne, tworzą podstawę konstrukcji tej muzyki, tak i pewne większe jej grupy rozmieszczane analogicznie, podają słuchaczowi to, czem w dawnej sonacie był pierwszy temat i drugi, grupy przejściowe, powroty, przeróbka i zakończenie. Cały ten ruch jednak odbywa się bez zachowywania wymaganego dawniej stosunku tonalnego, chyba więc tylko w jakiemś dowolnem wyższem lub niższem brzmieniu, stosownie do zasady niepowtarzania myśli głównych bez zmian. Zasada ta w rozwoju formy nowoczesnej doprowadzona do krancowej swobody, przynosi w końcu jak widzimy — bezład na wszystkich prawie punktach.

Jeżeli zaś nie można tu jeszcze mówić o bezładzie całkowitym, to zawdzięczamy to głównie rytmowi. Rytm jest właściwie w kompozycji Szymanowskiego wszystkiem. Słuch trzyma się w pierwszym rzędzie rytmu, śledzi jego bieg przed innemi zjawiskami, do których naprzód należy napięcie dynamiczne ze wszystkiemi swemi odcieniami, jakoteż cała strona agogiczna, polegająca na akcentach i uderzeniach rozmaitej długości, a potem — koloryt dźwiękowy. Poczucie tonalne w dawnem pojęciu nie jest tu słuchaczowi potrzebne, tylko raczej odczucie stopniowania barw wyższych lub niższych. Podobnie ma się rzecz z poczuciem następstwa pewnych określonych akordów należących, jak się dawniej mówiło do gamy. Niema tu gamy więc niema i stopni, brak zatem zupełny tej pewnej do następstwa stopni przywiązanej logiki. Rieman ze swemi funkcjami nie ma tu nic do powiedzenia, a ci, co począwszy od Rameau tę sa-

mą logikę (w innej tylko formie) za prawo muzyczne podawali, także muszą zamilknąć. Podobnie ma się rzecz i z dysononsami. Ponieważ konsonans jest prawie zupełnie wyrzucony, przeto ucho nie ma nic do wyboru jak tylko wśród dysonansów szukać sobie łagodniejszych lub dokuczliwszych współdźwięków i do otrzymania tej dążyć różnicy, jaką się robiło dawniej między dźwiękiem zgodnym a niezgodnym. Naturalnie, że w takim razie, wielka sekunda zajmie miejsce konsonansu, a mała — dysonansu i t. p. Będzie to rzeczą osłuchania się.

Co do melodji, to jakiejś oryginalności w dawnem znaczeniu słowa, trudno w niej dopatrzyć, główny motyw sonaty składa się z czterech nut chorału kościelnego, tych samych, co Mozart użył w swej symfonji, jeszcze żywiej jednak z powodu rytmiki swej przypomina skromną etudę Jensena nr. 1. Oryginalność melodji u Szymanowskiego, nie leży zatem w rysunku, lecz raczej w atonalności. Forma całości jest jednoczęściowa, zawiera jednakże w sobie podobnie jak inne tego rodzaju nowoczesne utwory, ślady dawnych czterech części z adagiem i scherzem we środku.

Jeżeliby się ktoś uporczywie chciał trzymać dawniejszej harmonji i dawniejszych zasad tonalnych, to sobie z Sonatą Szymanowskiego rady nie da. Słuchając jej, trzeba się tego wyzbyć koniecznie. Zostanie ona w takim razie kompozycją o silnym jeszcze szkielecie rytmiczno-dynamicznym. Ale treść jej dźwiękowa przedstawi się nam jak powłoka organizmu, w którym tli niezaprzeczenie jakieś życie, życie to już jednak w ostatnim swym przedśmiertelnym momencie.

Oceniać utwór Szymanowskiego ze stanowiska „piękna“, jakby sobie życzył tego zapewne niejeden miłośnik muzyki, nie jest rzeczą możliwą. A jeżeli niedorzecznością byłoby odmawiać kompozytorowi niepospolitych zdolności, wiedzy i łatwości kombinowania (nadewszystko!) to również nonsensem byłoby silić się na odnalezienie w jego utworze życiowej krasy, zdrowia i sił, bo ich tam najgorętszy wielbiciel dopatrzeć nie może.

Niemniej i do załamywania rąk powodu niema. Bo i groby są na to, aby na nich nowe wyrastało życie. *St. Niewiadomski.*

WIADOMOŚCI Z KRAJU I Z ZAGRANICY.

Józef Mann pierwszy tenor opery berlińskiej wystąpił w Warszawie z koncertem urządzonym przez agencję M. Turka i kilkakrotnie na scenie Teatru Wielkiego. Artysta zarówno w koncercie, jak i w operze wywarł wrażenie niepospolite, zwłaszcza na inteligentnej muzykalnej części audytorjum. W koncercie odśpiewał sporą ilość pieśni polskich i dwie arje, oraz cały szereg naddatków; w operze odtworzył Eleazara i Lohengrina (dwukrotnie), które to partje przyniosły mu żywe aplauzy przepełnionej sali jakoteż jednomyślne uznanie krytyki. Charakter głosu Manna jest bohaterski z pewnym odcieniem lirycznym, sposób traktowania śpiewu wysoce artystyczny i muzykalny gra rozumna i w pewnych granicach umiarkowania trzymana. Wymowa polska czystości nieskalanej stała się przedmiotem ogólnego podziwu. Mimowolnie nasuwało się pytanie, czy do Berlina potrzebaby może naszych śpiewaków wysyłać, aby się nauczyli czysto i wyraźnie polski tekst operowy wymawiać?

II. Ogólne zebranie polskiego Związku muzyczno-pedagogicznego odbyło się w niedzielę, 30. listopada. Przewodniczący, w zastępstwie nieobecnego prezesa prof. Niewiadomskiego, prof. Głowacki, poświęcił parę gorących słów pamięci zgasłego niedawno ś. p. W. Barącza, członka P. Z. M. P., poczem nastąpiło sprawozdanie sekretarki i skarbniczki. Okazało się, że wynik finansowy I. zbiorowego popisu uczniów był nadspodziewanie dobry; termin następnego popisu uchwalono na 11. stycznia, termin zgłoszeń do 4. stycznia.

Przyjęto do wiadomości ogłoszenie konkursu dla młodzieży znane już czytelnikom „Gazety muz.“ z poprzedniego numeru.

Uchwalono dnie świąteczne na rok 1920. obowiązujące wszystkich członków P. Z. M. P. przy udzielaniu lekcyj muzyki a mianowicie: 1. i 6. stycznia, 2. lutego, Wielkanoc od W. środy do wtorku włącznie, 25. marca, 3. maja, Wniebowstąpienie, 2 dni Zielonych świątek, Boże Ciało, 29. czerwca, 8. i 29. września, 1. i 2. listopada, 22. listopada (oswobodzenie Lwowa) 8. grudnia i 23—28 grudnia włącznie.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.